

Publicado en el libro *Ráfagas de dirección múltiple. Abordajes de Walter Benjamin*, Francisco Naishtat, Enrique G. Gallegos y Zenia Yébenes (editores), México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, 2015, pp. 137-163. ISBN: 978-607-28-0289-6. Número de páginas totales 307. Publicación con referato.

La ambivalencia de la narración en Walter Benjamin

Anabella Di Pego

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IDIHCS)

CONICET/Universidad Nacional de La Plata

anadipego@gmail.com

Introducción

La narración encuentra un lugar ambivalente en la filosofía de Walter Benjamin. Por un lado, en las tesis “Sobre el concepto de historia” [1941], Benjamin articula una crítica a la narración como presa de la mirada estática y cerrada del pasado que detenta el historicismo. Por eso, en la tesis XVI Benjamin le dirige las siguientes palabras al materialista histórico: “Deja que los demás se desgasten con la puta ‘Érase una vez’ en el burdel del historicismo” (2002: 63). De esta manera, Benjamin parecería presentarse como un crítico de la narración, pero sin embargo, por otro lado, cinco años antes había escrito su ensayo “El narrador” [1936] en el que se aprecia un enaltecimiento de la tradición de la narración oral, junto con cierta añoranza y melancolía por el declive de la experiencia y de la narración en el mundo contemporáneo. Cabe preguntarse entonces: ¿Es Benjamin un crítico o un partidario de la narración? O tal vez acaso ¿ha cambiado de opinión en los cinco años transcurridos entre un escrito y otro? La tesis de nuestro trabajo sostiene que la ambivalencia respecto de la narración puede aclararse delimitando las formas modernas de la narración –historiografía, novela e información periodística principalmente– de la narración oral de los cuentos y de una nueva forma de narración no convencional, que inspirada en esta última, pero también en la crónica y en la tarea del coleccionista, recrea sus impulsos fundamentales permitiendo dar cuenta de la fragmentación de la experiencia bajo las condiciones de producción capitalista a través del montaje, como

en el cine, en el teatro épico de Brecht y en nuevas modalidades de la novela. De manera que, cuando Benjamin proclama melancólicamente que “el arte de narrar llega a su fin” (2008a: 60) se refiere a la narración oral con su impronta artesanal, pero entendemos que esto no implica el final de toda forma de narración, sino más bien la reconfiguración de las posibilidades de la narración que, recuperando ciertos elementos de la tradición oral, revoluciona la forma narrativa misma.

Las líneas de interpretación de la obra de Benjamin (Adorno, 2001; Tiedemman, 2010; Löwy, 2001; Scholem, 2003, Jay, 2009) no se han concentrado especialmente en el tema de la narración, como advierte Naishtat (2008), y cuando lo han hecho se han abocado a su ensayo “El narrador” (Oyarzún Robles, 2008), pero sin ponerlo en relación con el contexto epistemológico de las denominadas Tesis y del *Passagen-Werk*. Francisco Naishtat (2008) emprendió esta tarea pero no obstante, a diferencia de la perspectiva que aquí adoptamos, destaca el posicionamiento crítico de Benjamin respecto de la narración. Susan Buck-Morss también se muestra como una excepción en la medida en que advierte que Benjamin concebía “el papel del escritor revolucionario” como “el de un narrador de historias, más precisamente, de cuentos de hadas” (2005: 65), aunque tampoco se detiene en la caracterización de este narrador peculiar y parece acotar la relevancia de la narración a la etapa inicial del proyecto del libro de los pasajes¹. Este nuevo narrador que sostenemos que Benjamin está delineando en su propio modo de proceder, no sería meramente un narrador de cuentos, sino que supondría una transfiguración dialéctica de esta actividad. El recorrido de este trabajo pretende bosquejar esta nueva forma de narración a través de un movimiento que pone en relación el ensayo “El narrador” con los análisis en torno del teatro épico de Brecht, que consideramos reúne las principales características de la narración crítico-fragmentaria que el propio Benjamin pretende desarrollar en su posicionamiento epistemológico en las “Tesis” y en el *Libro de los Pasajes*, aunque estas implicancias sólo podrán aquí ser esbozadas debido a las limitaciones en cuanto a la extensión.

¹ En *Dialéctica de la mirada*, Susan Buck-Morss señala que en una primera etapa, entre 1927 y 1929, el proyecto del Libro de los pasajes consistía “en una nueva manera marxista de narrar La Bella Durmiente” (2001: 298).

1. Crítica y retorno a la narración

“El narrador” de Benjamin comienza con la tesis de la caída de la experiencia (*Erfahrung*) y su impacto en la narración, puesto que ésta es entendida como la comunicabilidad de experiencias que ameritan ser contadas en la medida en que detentan una significatividad compartida (2008a: 60). En “Experiencia y pobreza” [1933], Benjamin ya apuntaba que hacia comienzos del siglo XX “la cotización de la experiencia se ha venido abajo” (2007: 217) y que en su lugar habían cobrado relevancia las vivencias subjetivas (*Erlebnis*)². La crisis de la experiencia es, entonces, para Benjamin una crisis del mundo común y de la práctica social compartida de la narración. Así, en relación con la Guerra Mundial Benjamin se preguntaba “¿No se advirtió que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? No más rica, sino más pobre en experiencia comunicable” (2008a: 60).

A pesar de esta crisis y de la degradación de la experiencia, consideramos que para Benjamin la *Erfahrung* todavía es posible en el mundo moderno (Amengual, 2008)³, y por tanto –a diferencia de la lectura de Robles Oyarzún (2008: 9)–, entendemos que el proceso de destrucción de la narración no es total ni definitivo. En este punto encontramos asimismo un contrapunto con Adorno, quién manifestaba enfáticamente “que el narrar ya no es posible” (2001: 147). Adorno adjudicó esta posición también a Benjamin, asimilando de este modo la concepción de éste último a la suya propia, produciendo una consecuente invisibilización del carácter productivo y las potencialidades críticas de la narración en Benjamin⁴. En este sentido, cabe destacar que en sus “Borradores sobre novela y narración”, Benjamin sostiene que “el

² Respecto de la distinción entre *Erfahrung* y *Erlebnis*, remitimos al texto de Benjamin “El retorno del flâneur” (1991, III: 198-199) publicado originalmente en 1929 y que constituye una reseña del libro *Paseos por Berlin* de Franz Hessel, y a su ensayo “Sobre algunos temas en Baudelaire” de 1939. En este último, Benjamin sostiene: “Cuanto mayor sea la participación de los momentos de shock en cada impresión, cuanto más incansablemente deba hacer aparición la conciencia como protección ante los estímulos, cuanto mayor sea el éxito con que opere, menos impresiones ingresarán en la *experiencia*; más bien corresponderán al concepto de *vivencia*” (2012: 195. La cursiva me pertenece).

³ Amengual sostiene que Benjamin se propone “ampliar el concepto de experiencia a través de la memoria [...] El *nuevo concepto de experiencia* habrá de integrar y articular la dimensión de la memoria tanto en su dimensión individual como colectiva” (Amengual, 2008: 55. La cursiva me pertenece). Véase también respecto de la persistencia de la experiencia: Jay, 2009: 386.

⁴ Remitimos especialmente a la carta que Adorno le envía a Benjamin en relación con “El narrador” el 6 de septiembre de 1936 (Adorno, 2001: 147-148). Al respecto véase también la referencia de Wiggershaus a Adorno como “instancia de control” de Benjamin (2010: 243) y también el libro de Susan Buck-Morss: *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt* (1981: 274-357).

narrar –todavía perdurará. Pero no en su forma ‘eterna’, en la secreta, magnífica calidez, sino en <formas> descaradas, atrevidas, de las que aún no sabemos nada” (2008a: 132). A partir de esto, consideramos que si bien Benjamin anuncia que “el arte de narrar ha llegado a su fin” (2008a: 60), se refiere a la forma tradicional de la narración oral, y aunque ésta se extinga, procura al mismo tiempo delinear la manera en que sería posible recuperar una forma transfigurada de narración que permita dar cuenta de la moderna fragmentación de la experiencia.

En su ensayo, Benjamin analiza especialmente la tradición de la narración oral y escrita de cuentos (*Märchen*), que supone una dialéctica entre el narrador y la escucha de los oyentes o de los lectores, por lo que se encuentra inmersa en una práctica social y abre posibilidades de recreación del sentido cada vez que se actualiza la narración. En este contexto, Benjamin pone como ejemplo paradigmático de narrador a Heródoto y trae a colación su relato del rey egipcio Psaménito⁵ que cuando fue derrotado y capturado por el rey persa Cambises, permanece inmutable ante las diversas humillaciones a las que es sometido en el cortejo triunfal persa. Así se mantiene imperturbable aún cuando ve pasar a su hija como criada y a su hijo camino a la ejecución, pero cuando reconoce a uno de sus criados anciano y pobre, reacciona desconsoladamente. Benjamin señala que esta narración “no se desgasta. Mantiene su fuerza acumulada, y es capaz de desplegarse aún después de largo tiempo. Así es como Montaigne volvió a la historia del rey egipcio, preguntándose: ¿Por qué sólo se lamenta ante la visión del criado?” (2008a: 68-69). Benjamin muestra que esto puede ser respondido de una manera distinta cada vez que se plantea, por lo que “esta historia del antiguo Egipto está en condiciones, después de miles de años, de suscitar asombro y reflexión” (2008a: 70). De este modo, la narración se caracterizaría por (i) ser una práctica social que engendra sentido compartido, (ii) poseer un carácter no clausurado que reside en las actualizaciones de su sentido, y (iii) tener una dinámica movilizadora del oyente-lector orientada a suscitar asombro y reflexión.

La narración como práctica social se diferencia radicalmente de la novela moderna, por un lado, y de la prensa, por otro lado⁶. Con la novela moderna se produce

⁵ Encontramos otro ejemplo en el relato de Potemkin (Benjamin, 2009: 9-10) al comienzo de su ensayo sobre Kafka [1934].

⁶ Para un análisis de las críticas que Benjamin dirige a las formas tradicionales de narración, especialmente a la novela, la historiografía y la prensa, véase el artículo “La historiografía antiépica de

el repliegue de la narración como práctica social compartida en la práctica individual de lectura. La novela constituye así la manifestación de un proceso de individuación que erosiona el narrar y su potencial generador de sentido compartido. Citamos en extenso a Benjamin respecto de la delimitación entre la narración y la novela:

El más temprano indicio de un proceso en cuyo término está el ocaso de la narración es el advenimiento de la novela a comienzos de la época moderna. Lo que separa a la novela de la narración (y de lo épico en sentido estricto), es su dependencia esencial del libro. La propagación de la novela sólo se hace posible con la invención de la imprenta. Lo oralmente transmisible, patrimonio de la épica, es de otra índole que aquello que constituye el haber de una novela. Destaca a la novela frente a todas las demás formas de literatura en prosa –fábula, leyenda, novela corta, incluso– el que no provenga de la tradición oral ni se integre a ella. Pero sobre todo la destaca frente al narrar. El narrador toma lo que narra de la experiencia; [de] la suya propia o la referida. Y la convierte a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad, que ya no puede expresarse de manera ejemplar sobre sus aspiraciones importantes, que carece de consejo y no puede darlo. Escribir una novela significa llevar al ápice lo inconmensurable en la representación de la vida humana. En medio de la plenitud, la novela notifica la profunda perplejidad del viviente. (2008a: 65)

De modo que la narración sustentada en la comunicabilidad y significatividad social de la experiencia, se opone a la novela moderna que lleva a cabo un doble desplazamiento de la práctica social por la lectura individual y de la comunicación de experiencias por el relato de vivencias subjetivas. De acuerdo con Benjamin la narración es una praxis⁷ entendida como una forma de interacción o más precisamente una “forma artesanal de la comunicación” (2008a: 71), por lo que siempre hay otros implicados, es decir, que supone la pluralidad. La narración se vincula entonces con lo artesanal porque en ella “queda adherida la huella” del narrador, de manera análoga como la huella del alfarero queda en “su vasija de arcilla” (Benjamin, 2008a: 71). En la medida en que el narrador deja su huella en su relato manifiesta su propia singularidad, por eso hacia el final del ensayo Benjamin señala en relación con el narrador que “su don es poder narrar su vida, su dignidad, poder narrar *toda* su vida” (2008a: 96). La narración como un “arte artesanal” (Benjamin, 2008a: 72) se contrapone también a la novela que es producto de la aparición de la imprenta, y a la prensa y a la información basadas en la reproducción técnica. La información es la forma mecanizada de

W. Benjamin. La crítica de la narración en las Tesis ‘Sobre el concepto de historia’ y su relación con los dispositivos heurísticos del *Passagen-Werk*” de Francisco Naishtat (2008).

⁷ En alemán Benjamin utiliza la palabra *Praxis* (1969: 434). El traductor Pablo Oyarzún la ha traducido como práctica (Benjamin, 2008a: 95).

reproducción más desarrollada en nuestras sociedades y la que constituye una mayor amenaza para el arte de narrar. Mientras que la narración requiere de la elaboración del lector o del que escucha, la información no requiere elaboración por parte del receptor sino que ya viene formateada y detenta un carácter efímero. La noticia parece rápidamente cuando se desvanece su novedad y por eso también carece de sentido más allá de la fugacidad del instante de su aparición. La prensa es el producto de la mercantilización de la escritura y moldea a un público pasivo susceptible de ser fácilmente manipulado. En la narración, en cambio, “no se le impone al lector la conexión psicológica del acontecer. Queda a su arbitrio explicarse el asunto tal como lo comprende y con ello alcanza lo narrado una amplitud que a la información le falta” (Benjamin, 2008a: 68). De este modo, la novela⁸ y la información constituyen un movimiento de repliegue en el individuo acompañado de una degradación y un vaciamiento del sentido de la comunicación como práctica social.

Por otra parte, si bien la novela moderna se contrapone a grandes rasgos a la narración, también hay novelas experimentales que permitirían recuperar elementos característicos de la narración⁹. Este sería el caso de *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin en la que, según Benjamin en su reseña “Crisis de la novela”, “se trata en realidad de algo completamente distinto” a la novela convencional (1991, III: 232). Al respecto continúa Benjamin:

El principio estilístico de este libro es el montaje. En este texto aparecen impresiones pequeño-burguesas, historias de escándalos, casos desafortunados, sensaciones del '18, canciones populares, anuncios de periódicos. El montaje hace explotar a la «novela», la hace explotar en su estructura como también estilísticamente, y abre nuevas posibilidades (muy) épicas; sobre todo en lo formal. (1991, III: 232. La traducción me pertenece).

⁸ Según las palabras del propio Benjamin: “Novela: la forma que se crearon los hombres cuando ya no pudieron considerar las preguntas más importantes de la existencia sino bajo el punto de vista de los asuntos privados” (2008a: 133).

⁹ Así como Brecht concibe al teatro épico como un “orden experimental” (*Versuchsanordnung*) que distinguiéndose del drama clásico disloca las relaciones entre escena, actores y público; de manera análoga Benjamin considera que hay novelas que rompiendo con las novelas convencionales, pueden trastocar la forma narrativa y su dinámica de interpelación a los lectores. Así, Benjamin utiliza el concepto de “orden experimental” en su ensayo sobre Kafka para caracterizar la obra de este escritor. Esto puede pasar inadvertido en la traducción castellana que vierte el concepto de Brecht en alemán “*Versuchsanordnung*” (1991, II: 418) meramente como “experimentos” (2009: 19).

De la cita precedente, quisiéramos destacar, en primer lugar, que montaje y narración no se contraponen, sino que el montaje es el principio estilístico de este modo de narrar que yuxtapone fragmentariamente materiales. Por lo que, nos encontramos ante una narración que en lugar de sustentarse en la continuidad de la trama, se organiza en torno de la discontinuidad o de las interrupciones de los fragmentos. En segundo lugar, al proceder de acuerdo con el montaje, este narrar revoluciona la forma narrativa convencional, haciendo explotar la «novela». Obsérvese que Benjamin utiliza en el fragmento la palabra novela entre comillas, para distinguir la novela moderna convencional de estas nuevas formas de novela que experimentan con el montaje haciendo estallar la estructura de la novela hasta ese entonces reconocida como tal. En tercer lugar, en este hacer saltar por el aire la forma de la novela, se abren nuevas posibilidades que recrean el carácter épico de la narración oral. De manera que el legado de la narración oral puede recuperarse en estas formas de narración fragmentarias basadas en el montaje –como lo son también el cine y el teatro épico de Brecht–. Aunque hay algo de la narración oral que irremediablemente se pierde en el mundo moderno y esto es su carácter artesanal, las posibilidades de la narración persisten de una forma transfigurada. Así como en su ensayo sobre “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” (Benjamin, 2008b) la pérdida del aura no implica el fin del arte sino su radical transformación y por tanto el surgimiento de formas de arte no auráticas (Benjamin, 2008b: 40-42)¹⁰, de manera análoga la desaparición de la narración oral con su impronta artesanal característica, no supone el fin de la narración sino la implosión de su forma para dar lugar a nuevas modalidades de narración, que ya no son artesanales sino que a través del montaje dan cuenta de las transformaciones técnicas.

En este sentido, en “Sobre algunos temas en Baudelaire” [1939], Benjamin analiza la obra de Proust para mostrar “cuáles fueron las operaciones necesarias para restaurar, en el presente, la figura del narrador” (2012: 190). A lo largo de los escritos de Benjamin, podemos encontrar otros ejemplos de novelistas que desafían a la novela convencional, revolucionando la forma narrativa y experimentando sobre las potencialidades de nuevos modos de narración, se mencionan entre otros: Edgar Allan

¹⁰ Remitimos también a nuestro artículo “Experiencia estética y modernidad. La mirada de Benjamin del cine y de la fotografía” (Di Pego, 2008).

Poe, Franz Kafka, Siegfried Kracauer, Ernest Hemingway, y desde el ámbito de la poesía Charles Baudelaire (Benjamin, 2005: 331). Por lo que, la novela puede a través de la revolución de su forma, y especialmente de la discontinuidad de la trama, generar aperturas del sentido del relato, y aproximarse a un nuevo modo de concebir la narración que recupera algunos motivos de la épica de la narración oral pero inscribiéndola al mismo tiempo en las transformaciones materiales de su época.

La narración encuentra también su expresión en la historia en la figura del cronista que se distingue de la figura del historiador. “El historiador está supeditado a explicar de una u otra manera los sucesos de los que se ocupa” (Benjamin, 2008a: 77), mientras que el cronista se ha desembarazado “de la carga de una explicación demostrativa. En su lugar aparece la interpretación, que no tiene que ver con un encadenamiento preciso de acontecimientos determinados, sino con el modo de insertarlos en el gran curso de la historia” (Benjamin, 2008a: 77-78). En su interpretación del pasado, el cronista se ocupa de lo nimio, de los detalles, de lo olvidado, de lo invisibilizado, y por eso su tarea tiene un ímpetu salvífico. El cronista recupera lo acaecido en su singularidad, o como señala Oyarzún (2008: 49) “da cuenta de lo singular en su acaecer” y de ahí su “carácter justiciero” para con la nimiedad y el detalle. En este sentido, Benjamin advierte que “en el narrador se preservó el cronista en una figura transformada, secularizada”, en la medida en que la “orientación histórica-salvífica” del cronista se recrea de manera “profana” en el narrador (2008a: 78).

En las afinidades entre el narrador y el coleccionista también se despliegan indicios para pensar una nueva forma de narrar capaz de recuperar a través de fragmentos la significatividad de las ruinas, de lo olvidado, de aquello que ha caído en desuso. De manera análoga al coleccionista que “convierte la glorificación de las cosas en su tarea” (Benjamin, 2012: 55), como señala en su primer *exposé* “París, capital del siglo XIX”, la narración permitiría la glorificación de las experiencias, al arrancarlas del olvido y preservar su significatividad en el despliegue inacabado de sus reappropriaciones. El coleccionista es comparado entonces con Sísifo en tanto lleva a cabo el trabajo de “quitar a las cosas sus carácter de mercancía por el hecho de poseerlas. Pero a cambio les da el valor de quien las ama” (Benjamin, 2012: 55). De ahí que las figuras del narrador y del coleccionista se encuentren a la base de una nueva

historiografía crítica, en tanto que ambos arrancan objetos o experiencias del olvido, reinsertándolos en el presente a través de la reapertura de su potencialidad significativa. En su ensayo sobre “Eduard Fuchs, coleccionista e historiador” (2009: 82), Benjamin opone precisamente el coleccionista al historiador científicista moderno, de manera análoga a como, hemos visto, que el narrador y el cronista se contraponen al historiador en su ensayo “El narrador”.

En sus “Borradores sobre novela y narración”, Benjamin se pregunta: “¿Acaso no se dirige todo esfuerzo del nuevo narrador a este *único* <propósito>: abolir la precisión, demoler la plástica en la acción, la descripción del lugar y el transcurso del tiempo?” (2008a: 137). El *Passagen-Werk* y sin lugar a dudas las tesis “Sobre el concepto de historia” pueden ser concebidos precisamente como el intento de Benjamin de realizar los designios de este “nuevo narrador” (2008a: 135). Esto implica un movimiento de actualización y a la vez de recreación de la figura del narrador, que recupera el impulso del cronista y del coleccionista, y que arremete contra las formas convencionales de narración, haciendo saltar a través de la fragmentación la continuidad del tiempo y recuperando la potencialidad de la narración para “elaborar la materia prima de las experiencias” (Benjamin, 2008a: 95). Esta elaboración consiste en dotar a las experiencias de una significatividad comunicable, que al insertarse en la narración como práctica social interpela a los interlocutores suscitando la reflexión y manteniendo una dinámica que no se clausura sobre sí misma.

El narrador, sostiene Benjamin, tiene consejo para dar, pero el consejo no debe ser entendido como una sentencia y de ninguna manera la narración constituye un apostolado de la moral, sino que la narración tiene que dar que pensar, reabriendo los sentidos de la experiencia en el transcurso mismo de la actividad de narrar. “El consejo es menos la respuesta a una pregunta como una propuesta concerniente a la continuación de una historia (que se está desarrollando en el momento). Para procurárnoslo, sería ante todo necesario ser capaces de narrarla” (Benjamin, 2008a: 64). El consejo constituye así una “propuesta” para que nos dispongamos a narrar y a continuar nosotros mismos con la historia. En la narración confluyen de este modo una pluralidad de voces que se acoplan, se mezclan y se entretajan. En este sentido, Benjamin se refería a una “nueva objetividad” (Benjamin, 2008a: 132) que surgiría de la

pluralidad de voces, en la medida en que el consejo del narrador consiste en propulsar la propia narración del oyente y la apertura de las interpretaciones. Asimismo, la nueva narración a través de la revolución de su forma genera una disonancia, respecto de las expectativas del lector, que se ve impelido a reasignar un sentido al relato. Así a través de la discontinuidad, la narración produce cierto distanciamiento de la experiencia a partir de lo que es posible un posicionamiento crítico. De manera análoga, en el teatro épico de Brecht, la narración discontinua genera un efecto de distanciamiento que otorga la distancia necesaria para la “nueva objetividad”, que consistiría en rescatar las posiciones olvidadas y restituirlas al relato histórico.

2. El teatro épico de Brecht como paradigma de una nueva forma de narración

En esta sección nos abocamos al análisis del teatro épico de Brecht, porque consideramos que puede obrar como un puente entre “El narrador” y el *Libro de los Pasajes* (Benjamin, 2005), en la medida en que el teatro épico se estructura en torno de la interrupción y la discontinuidad, y constituye una forma que revoluciona el teatro de una manera que puede resultar esclarecedora de la novedosa forma narrativa subyacente a su obra inconclusa. De este modo, esperamos mostrar que el teatro épico constituye para Benjamin una forma paradigmática de narración discontinua, en la que se sustenta para la caracterización de su propia metodología crítica que se encuentra a la base del *Passagen-Werk*. A través de la interrupción, el teatro épico genera una desestructuración del sentido de la narración que produce un shock que posibilita el distanciamiento reflexivo –el denominado efecto de extrañamiento o de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*)¹¹–.

La relevancia de Brecht en la concepción de Benjamin ha sido históricamente desdeñada y valorada de manera negativa tanto por Adorno (2001: 95) como por Scholem. Este último llegó a afirmar que “la influencia de Brecht en la producción de Benjamin de los años treinta resultó funesta y en algunos casos hasta catastrófica” (Scholem, 2003: 26). Estas lecturas han desincentivado una debida consideración del tema, sin embargo, el libro de Erdmut Wizisla *Benjamin y Brecht. Historia de una*

¹¹ Respecto de la reapropiación por parte de Benjamin de la concepción del *Verfremdungseffekt* en el teatro épico de Brecht, véase “La crítica como desobramiento del teatro” en el libro *Tecnologías de la crítica* de Willy Thayer (2010: 132-136). Remitimos también al capítulo “Extrañamientos del efecto de extrañamiento” del libro *Brecht y el método* de Fredric Jameson (2013: 59-68).

amistad, aborda la relación como “una constelación significativa” (2007: 28), tal como el propio Benjamin había caracterizado su relación con Brecht en una carta de comienzos de junio de 1934 en respuesta a una carta de Gretel Adorno en la que ésta le expresa sus reservas respecto de su viaje a Dinamarca para pasar un tiempo con Brecht (Adorno y Benjamin, 2011: 175-177). En su ensayo sobre Benjamin, Arendt considera que la amistad con Brecht fue un “golpe de buena suerte en la vida de Benjamin” (2001: 175), al tiempo que esgrime brevemente, las complicaciones que esto no obstante le generó en su relación con Adorno y con Scholem. Sin embargo, Arendt señala que Benjamin nunca estuvo dispuesto a ceder a las presiones porque, como él mismo manifestaba: “el hecho de estar de acuerdo con la producción de Brecht es uno de los puntos más importantes y estratégicos de toda mi postura” (citado por Arendt, 2001: 176).

A partir del análisis benjaminiano del teatro épico de Brecht consideramos que puede delinearse una lectura del texto sobre la narración, que no se agote en su diagnóstico de la crisis de la experiencia y la consecuente imposibilidad de la narración, sino que ponga de manifiesto el empeño de Benjamin por concebir formas alternativas de narración. La revolución de la forma narrativa del teatro que Brecht introduce, resulta esclarecedora para pensar la revolución de la forma narrativa en la historiografía crítica. En este sentido, entendemos que el teatro épico constituye “un sendero clandestino” (Benjamin, 1999: 21) de ensayos de nuevas formas de narración, que permite articular el recorrido desde las primeras anotaciones en torno del proyecto de los pasajes, pasando por las reflexiones sobre “El narrador”, hasta el segundo exposé en francés [1939] del *Libro de los Pasajes*.

Comenzamos con una caracterización esquemática del teatro épico, siguiendo los análisis que del mismo realiza Benjamin en sus trabajos reunidos en *Tentativas sobre Brecht*. El teatro “épico”¹² se contrapone al teatro dramático –como ha sido concebido desde Aristóteles– en donde el público adopta un carácter pasivo, sumergiéndose y dejándose arrastrar por el drama hasta convertirse en “agonista” a través de los protagonistas. De esta manera, en el drama se produce lo que Aristóteles

¹² “Puesto que la evolución del teatro moderno parte del mismo ‘drama’, es imposible prescindir en su consideración del término opuesto. Con ese objeto se recurre a ‘épico’, que recoge el rasgo estructural común a la epopeya, el relato, la novela y otros géneros, consistente en la presencia de lo que ha dado en designarse como ‘sujeto de la forma épica’ o el ‘yo épico’.” (Szondi, 1994: 16).

denominó *catharsis*, es decir “la exoneración de las pasiones por medio de la compenetración con la suerte conmovedora del héroe” (Benjamin, 1999: 36). En el teatro épico se procura eliminar la *catharsis*, porque éste no tiene por objeto que los espectadores se compenetren con los protagonistas, sino que puedan asombrarse de las circunstancias en que los mismos se ven envueltos. “Con tal asombro el teatro épico honra firme y pudorosamente una praxis socrática. En el que se asombra despierta el interés; sólo en él es el interés original” (Benjamin, 1999: 20). El asombro se genera a través de la desestructuración del sentido y del extrañamiento respecto de situaciones cotidianas, lo que a su vez moviliza al espectador a juzgar por sí mismo las situaciones que el teatro épico relata.

En este sentido, el teatro épico se diferencia profundamente del “teatro político” de Piscator, porque este último sólo favorecía la inserción de la masa proletaria en la estructura teatral diseñada para la burguesía. En cambio, Brecht plantea una modificación radical de la estructura teatral clásica, primordialmente a partir de su concepción innovadora de las relaciones entre escena-público, representación-texto, y director-actor. Esta sería la clave para entender la diferencia que Benjamin traza al final de su ensayo sobre la obra de arte entre la “estetización de la política” y la “politización del arte” (2008b: 47). Esta última no estaría dada por el carácter revolucionario del contenido de la obra, como en el teatro de Piscator, sino por la revolución de su “forma” misma, que movilizaría a la masa a adoptar una actitud proactiva, mientras que de la otra manera la masa permanece en una actitud pasiva dejándose conducir, por lo que resulta fácilmente manipulable como en el fascismo. En este sentido, el teatro épico sería una revolución de la forma teatral que resulta modélica para la propuesta benjaminiana de la politización del arte¹³.

De modo que, para generar este posicionamiento proactivo de los espectadores, Brecht considera que es necesario modificar la estructura del teatro en lo que se refiere a la escena, los actores, el público, etc. Por este motivo, la escena no tiene que mostrarse como lugar mágico sino como un lugar de exposición, desde el cual los actores se dirigen a la totalidad de los interesados, que ya no deben ser “hipnotizados”

¹³ En esta dirección se podría profundizar para responder positivamente a la pregunta de Fenves “¿Existe una respuesta a la estatización de la política?” (2010: 75-97). Respecto de la politización del arte véase también nuestro artículo ya mencionado Di Pego, 2008.

por la obra¹⁴. Los actores no tienen que encarnar un papel fundiéndose con los personajes, sino que tienen que recordarle al público que están actuando, y para ello deben inventar su papel y utilizar abundantes gestos. Como nos dice Szondi, el actor “no debe identificarse plenamente con el personaje: únicamente tiene que mostrar a su personaje o, por mejor decir, no tiene que vivirlo únicamente. Importa que sus propios sentimientos no sean los del personaje, a fin de que tampoco los de su público se transformen por principio en los de los personajes” (1994: 128).

El gesto juega un rol fundamental en el teatro épico, porque tiene dos ventajas: la primera es que resulta ser difícilmente falsificable, y esto se acentúa cuanto más habitual es el gesto; y la segunda es que, a diferencia de las acciones de los hombres, tiene un comienzo y un final definidos. Este carácter puntual del gesto le permite obrar como interruptor de la continuidad de la acción y como actualización del rol del personaje en tanto actuación. El teatro épico es un teatro gestual en el doble sentido de la primacía del gesto y en la citabilidad del propio gesto. “Citar un texto implica interrumpir su contexto” (Benjamin, 1999: 37), de manera análoga cuando “el actor cita en escena su propio gesto” (Benjamin, 1999: 137), interrumpe la acción en la que ésta se desarrolla. En este sentido, Benjamin sostiene que “la interrupción es uno de los procedimientos de forma fundamentales” (1999: 137) del teatro épico. Las interrupciones evitan que los espectadores se hipnoticen con la obra, y los mantiene atentos e interesados, al mismo tiempo que les permite reflexionar sobre las situaciones representadas. Mediante las interrupciones de los procesos de acción, el público puede distanciarse de las situaciones hasta reconocerlas críticamente como formando parte de su vida cotidiana. “Los hechos [...] tienen que ser tales que pueda el público, en pasajes decisivos, controlarlos por su propia experiencia” (Benjamin, 1999: 33).

Al sostener que una de las características del teatro épico reside en la citabilidad del gesto, Benjamin está estableciendo explícitamente un vínculo entre el teatro épico de Brecht y su proyecto del *Libro de los Pasajes*. A partir de esto, consideramos que

¹⁴ El escenario, por tanto, se sitúa en el medio de los espectadores a la vez que elimina los telones y bambalinas que otorgan un hálito de irrealidad. El público observa el escenario y al mismo tiempo ve a los espectadores que se encuentran del otro lado, con lo cual actualiza en todo momento su propia condición de público-espectador. A esto se refiere Benjamin cuando sostiene que en el teatro épico “la representación [...] por su armadura artística tiene que ser montada transparentemente. (Lo cual es opuesto a la ‘simplicidad’; en realidad presupone en el director entendimiento artístico y perspicacia.)” (1999: 33).

puede concebirse que el proyecto de los pasajes consistía en un montaje de citas, que sin embargo no era mera yuxtaposición, sino que implicaba una utilización de las citas en una estructura narrativa no convencional. El *Libro de los Pasajes* es un intento de revolucionar y al mismo tiempo crear una nueva forma narrativa estructurada en torno de la interrupción que introduce la citación. El propio Benjamin entiende el teatro épico como una realización paradigmática del montaje:

El teatro épico, por tanto, asimila –con el principio de la interrupción–, un procedimiento que les resulta a ustedes familiar, por el cine y la radio, en los últimos diez años. Me refiero al procedimiento del montaje: lo montado interrumpe el contexto en el cual se monta. Permítanme una breve indicación respecto de que tal procedimiento es aquí donde quizá tenga su razón específica y consumada [...] Quiero con un ejemplo mostrarles a ustedes cómo el hallazgo y la configuración brechtiana de lo gestual no significan sino una reconversión de los métodos del montaje, decisivos en la radio y en el cine, que de un procedimiento a menudo solo en boga pasan a ser un acontecimiento humano. (1999: 131).

Una reconversión análoga de los métodos del montaje para la revolución de la forma narrativa en una forma fragmentaria y discontinua es precisamente lo que Benjamin procura llevar a cabo en su proyecto de los *Pasajes*, a través de la potencia interruptora de la cita. Esto implica que el montaje no se opone a la narración, sino más bien que Benjamin se sustenta en este método para subvertir las modalidades convencionales de la narración y dar lugar a una nueva narrativa dialéctica signada por la interrupción, el movimiento, la imagen y la fragmentación.

En el teatro épico a diferencia del drama, no se trata de desarrollar acciones, sino de exponer situaciones¹⁵ de manera tal que se opere un descubrimiento, en el sentido literal de des-cubrir, lo que supone asimismo volverlas extrañas. “Se trata sobre todo de descubrir primero las situaciones. (Podría igualmente decirse: se trata de extrañarlas)” (Benjamin, 1999: 36). El teatro de Brecht no busca imitar la realidad, sino que exalta la conciencia de que se está en el teatro y que lo que se observa no es la realidad, lo que permite el movimiento de distanciamiento y extrañamiento del espectador. De este modo, el “efecto de extrañamiento” se logra con la introducción de prólogos, preludios, baladas, proyecciones, etc., que interrumpen la acción, y también

¹⁵ “El teatro épico [...] no tiene que desarrollar acciones tanto como exponer situaciones. Estas situaciones, como veremos enseguida, las obtiene interrumpiendo las acciones. Les recuerdo a ustedes las canciones, que tienen su función primordial en la interrupción de la acción” (Benjamin, 1999: 130-131).

con actores que no se identifican con sus personajes, y con escenas que no generan encantamiento sino que se limitan a reflejar el mundo. A partir de esto, Benjamin sostiene que “la situación que el teatro épico descubre es la dialéctica en estado de detención” (1999: 28), en tanto descubre la situación, volviéndola al mismo tiempo extraña, como una constelación saturada de tensiones, que “fuerza así al espectador a tomar postura ante el suceso y a que el actor la tome respecto de su papel” (1999: 131). De manera que en el teatro épico, “los acontecimientos no deben sucederse de manera desapercibida; la capacidad de juicio, por el contrario, debe poder interponerse entre ellos” (Szondi, 1994: 129).

El teatro épico revoluciona la forma del teatro a través de la interrupción –como función organizativa (Benjamin, 1999: 131)– y del efecto de extrañamiento, que hacen saltar la continuidad de la narración rompiendo de este modo las expectativas del espectador e impeliéndolo a reconstruir una nueva significación a partir de la disonancia generada. Por eso, Benjamin compara al público del teatro épico con el lector de una novela que, a diferencia del espectador del drama que “con todas sus fibras en tensión sigue un proceso”, se encuentra distendido y sigue “la acción sin apreturas” (1999: 33). Bien podría ser asimismo la atmósfera de la narración oral como praxis compartida, en la que el narrador y los oyentes se encuentran inmersos y ocupados en actividades manuales. La especificidad de la concepción narrativa de Benjamin se va delineando a través de un movimiento constructivo a partir del teatro épico, de la tradición oral de los cuentos, de las novelas no convencionales, y de las potencialidades del cine, a la vez que esto implica, como hemos visto, un movimiento crítico de la historiografía tradicional, de la novela moderna y de la información periodística.

Benjamin esperaba con su relato de un “cuento de hadas dialéctico” –según sus primeras anotaciones en torno del proyecto de los pasajes–, generar un efecto en los lectores similar al del teatro épico sobre los espectadores. El teatro épico nos permite así concebir una narración discontinua que a través de la interrupción desvanece el efecto de encantamiento de los cuentos tradicionales para, no obstante, restituir el potencial utópico de este encantamiento. En esto consistiría la forma peculiar de narrar un cuento de hadas pero de carácter “dialéctico”, que respondería a lo que Benjamin había proclamado en sus Borradores sobre novela y narración: “Queremos nueva

precisión, nueva imprecisión, en *un único argot* del narrar, historias dialectales de gran ciudad” (2008a: 132).

Consideraciones finales

En este trabajo hemos procurado esclarecer la ambivalencia que detenta la narración a lo largo de la obra de Walter Benjamin. Para eso, hemos delimitado dos movimientos complementarios, uno crítico-destructivo que se dirige hacia las formas tradicionales de la historiografía, la novela moderna y la información periodística, y otro constructivo que se inspira en el arte de la narración oral que se encuentra llegando a su fin –así como también en las actividades del cronista y del coleccionista–, para a partir de ello delinear las posibilidades de recreación de algunos de sus motivos épicos bajo las actuales condiciones materiales de producción. Así, Benjamin se interesa por ciertas novelas contemporáneas que detentan un carácter experimental en tanto que hacen explotar la forma de la novela convencional tanto en su forma como estilísticamente a través del montaje. El montaje no sólo no se contrapone a la narración sino que resulta el procedimiento fundamental de las nuevas formas narrativas en la época de la reproducción técnica –el cine y la radio–, y de lo que se trata es de incorporar este procedimiento en la novela, en el teatro y en la historiografía crítica.

En este contexto, hemos analizado el teatro épico de Brecht como una reapropiación del montaje que revoluciona el teatro configurando una modalidad narrativa estructurada en torno de la interrupción y de la discontinuidad. Procuramos así a partir del teatro épico esbozar algunas de las características de la peculiar narración crítico-fragmentaria que se encuentra a la base de las tentativas benjaminianas desde sus primeras anotaciones en torno de los pasajes, pasando por el narrador y hasta llegar al segundo *exposé* del *Libro de los Pasajes*. De este modo, hemos mostrado que Benjamin no se limita a lamentar el fin de la narración, sino que al mismo tiempo procura pensar de qué modo la narración todavía es posible aunque sea en una forma transfigurada, descarada y de la que todavía poco sabemos. Por lo que, la propia perspectiva epistemológica de Benjamin en relación con la historia y con el *Libro de los*

Pasajes, debe ser concebida en términos de una nueva forma de narración discontinua y fragmentaria.

Referencias bibliográficas

Adorno, Theodor (2001). *Sobre Walter Benjamin*. Trad. Carlos Fortea. Madrid: Cátedra.
Adorno, Gretel y Benjamin, Walter (2011). *Correspondencia 1930-1940*. Trad. de Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Amengual, Gabriel (2008). "Pérdida de la experiencia y ruptura de la tradición. La experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin". En Gabriel Amengual; Mateu Cabot y Juan Vermal (Eds.), *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*. Madrid: Trotta, pp. 29-59.

Arendt, Hannah (2001). "Walter Benjamin 1892-1940". En *Hombres en tiempos de oscuridad*. Trad. de Claudia Ferrari y Agustín Serrano de Haro. Barcelona: Gedisa, pp. 161-213.

Benjamin, Walter (1969): *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Siegfried Unseld (Ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

_____ (1991). *Gesammelte Schriften*, Bände I-VII. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

_____ (1999). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Trad. de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.

_____ (2002). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Trad. de Pablo Oyarzún Robles. Santiago de Chile: Universidad ARCIS y LOM ediciones.

_____ (2005). *Libro de los Pasajes*. Rolf Tiedemann (Ed.). Trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal.

_____ (2007). *Obras*, Libro II, vol. 1. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem. Trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Madrid: Abada.

_____ (2008a). *El narrador*. Trad. de Pablo Oyarzún Robles. Santiago de Chile: Metales pesados.

_____ (2008b): *Obras*, Libro I, vol. 2. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem. Trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Madrid: Abada.

_____ (2009): *Obras*, Libro II, vol. 2. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem. Trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Madrid: Abada.

_____ (2012): *El París de Baudelaire*. Trad. de Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Buck-Morss, Susan (1981). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Trad. de Nora Rabotnikof. México: Siglo XXI.

_____ (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Trad. de Nora Rabotnikof. Madrid: La balsa de la medusa.

_____ (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Trad. de Mariano López Seoane. Buenos Aires: Interzona.

Di Pego, Anabella (2008). "Experiencia estética y modernidad. La mirada de Benjamin de la fotografía y del cine". En *Revista Question*. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. Vol. 1, N° 19: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/617> (15/07/2013).

Fenves, Peter (2010) "¿Existe una respuesta a la estetización de la política?". En Alejandra Uslenghi (Comp.), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Trad. de Alejandra Uslenghi y Silvia Villegas. Buenos Aires: Eterna cadencia, pp. 75-97.

Jameson, Fredric (2013). *Brecht y el método*. Trad. de Teresa Arijón. Buenos Aires: Manantial.

Jay, Martin (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Trad. de Gabriela Ventureira. Buenos Aires: Paidós.

Löwy, Michael (2001). *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Trad. de Horacio Pons. Buenos Aires: FCE.

Naishtat, Francisco (2008). "La historiografía antiépica de W. Benjamin. La crítica de la narración en las Tesis *Sobre el concepto de historia* (1940) y su relación con los contextos de *Das Passagen-Werk* (1927-1940)". En *Cuadernos de Filosofía*. Buenos Aires: FFyL-UBA. Vol. 1, N° 50, pp. 33-55.

Oyarzún Robles, Pablo (2008). "Introducción". En Walter Benjamin, *El narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados, pp. 7-52.

Scholem, Gershom (2003). *Walter Benjamin y su ángel*. Rolf Tiedemann (Ed.). Trad. de Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati. Buenos Aires: FCE.

Szondi, Peter (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Trad. de Javier Orduña. Barcelona: Ediciones Destino.

Thayer, Willy (2010). *Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*. Santiago de Chile: Metales pesados.

Tiedemann, Rolf (2010). "Dialéctica en reposo. Una introducción al Libro de los Pasajes". En Alejandra Uslengui (Comp.), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Trad. de Alejandra Uslengui y Silvia Villegas. Buenos Aires: Eterna cadencia, pp. 283-321.

Wiggershaus, Rolf (2010). *La Escuela de Fráncfort*. Trad. de Marcos Romano Hassán. Buenos Aires: FCE.

Wizisla, Erdmut (2007). *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*. Trad. Griselda Mársico. Buenos Aires: Paidós.